DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2023.75998.1276

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۹، زمستان ۱۴۰۱، صص ۷۶-۵۷
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید. ←

ساختار نَقل؛ گونه‌ها و کارکردها

تاریخ دریافت: ۰۹ فروردین ۱۴۰۱/ تاریخ پذیرش: ۱۴ اسفند ۱۴۰۱

مریم حیدری[۱]

چکیده

ساختار «نَقل» از تجزیهٔ زمان روایت و تغییر راوی به دست مي‌آید. راويِ اول‌شخص که در روایت همزمان حضور دارد، پس از توصیف مختصر فضا و شخصیت‌ها، رشتهٔ کلام را به راويِ اول‌شخصِ دوم مي‌سپارد. راويِ دوم با بهره‌گيري از روایت گذشته‌نگر، به نقل سرگذشتي نسبتاً پر رخداد می‌پردازد. انتخاب این فرم، در عین اینکه به هرچه فشرده‌تر شدن ذکر وقایع می‌انجامد، به ایجاد صحنه‌های فراخ‌منظر و حقیقت‌نمایی نیز یاری می‌رساند. نمي‌توان این شیوه را نوعی «متالِپسیس» نامید؛ زیرا هرچند راوي تغییر مي‌یابد، هر سطح از روایت در جاي خود باقي مي‌ماند و وارد ساحت دیگری نمی‌گردد تا ادغام حیطه‌ها رخ دهد. همچنین متفاوت از ساختار «قاب» است؛ زیرا با وجود تو در تو بودن، شامل داستان‌های فرعی مجزا نیست و خرده‌روایت‌ها همه در خدمت یک خط داستانی هستند. در گام نخستِ این پژوهش، شناسایی و توصیف گونه‌های ساختارِ نَقل مطمح نظر قرار گرفته است و در گام دوم، چرایی انتخاب این ساختار و کارکردهای آن بررسی شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند پسند جامعه و انگیزه‌های شخصی نویسندگان از دلایل اصلی انتخاب این لایه‌بندی روایی بوده است. گاهی تلاش نویسندگان برای دوصدایی یا چندصدایی کردن اثر و تغییر کانون روایت، موفق و گاهی ناموفق بوده است.

کلیدواژه‌ها: ساختار، روایت، نقل، حقیقت‌نمایی، کانونی‌سازی.

---

۱. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. E-mail: Ma.heidari@pnu.ac.ir

۱- مقدمه

روایت‌شناسان ساخت‌گرا هر یک از منظری ویژه ساختمان داستان را کاویده و مناسبات میان اجزا را بر رسیده‌اند. پراپ بر کنش شخصیت‌ها تأکید ورزیده است، ژنت بر عامل زمان و آوا، تودورف بر پی‌رفت‌ها، چتمن بر آشکارگی و نهفتگی، استنزل بر مؤلف و ناظر، و گرماس بر تقابل‌های دوگانه. بدیهی است پژوهش‌های جدید وامدار تحقیقات پیشین بوده و آن‌ها را تجمیع و تکمیل ساخته‌اند. ازجمله مانفرد یان در **مبانی روایت‌شناسی** آرای فوق را-که به گفتهٔ وی جعبه‌ابزار کار محسوب می‌شوند- جمع کرده و بر اساس آن‌ها انواع وضعیت‌های روایی را شرح داده است. وی در بررسی سرآغاز داستان‌ها، «داستان‌های کلامی» را که علاوه بر تمامی عناصر، «راوی یا داستان‌گو» هم دارند، مورد مداقه قرار داده و سطوح ارتباط را از راوی تا کنشگر نشان داده است (یان، ۱۳۹۷: ۱۳ و ۱۷). او ارتباطات روایی را دارای حداقل سه سطح می‌داند: شخصیت (سطح کنش)، راوی (سطح میانجی و گفتمان داستانی) و نویسنده تا خواننده (سطح ارتباط غیرداستانی) (همان، ۶۱). در امتداد این دیدگاه از اصطلاحات پیشنهادی ریمون کنان نیز مدد می‌جوییم و داستان‌ها را از نظر انواع لایه‌های روایی، بدین شرح نام می‌بریم: روایت درجهٔ اول (بدون زیر روایت[1])؛ روایت درجهٔ دوم (روایتی که در یک روایت درجه اول درونه‌گیری شده است)؛ روایت درجهٔ سوم (روایتی که در یک روایت درجهٔ دوم درونه‌گیری شده است و الخ (Rimmon-kennan,1983:91).

بررسی سطوح روایت، تنها تقلیل دادن مفاهیم به حد فرمول‌های ریاضی و توصیف ظاهر نیست؛ بلکه از این مهم حکایت دارد که هرگونه چیدمان، ترکیب‌بندی، و زاویهٔ دید، نظام فکری سازندهٔ خود را بازگو می‌کند. به‌طور مثال، قوّالان معمولاً با استفاده از تعابیری چون «آورده‌اند» یا «گفته‌اند» اخبار را به گوینده‌ای مجهول نسبت می‌دهند تا بُرداری متوجه وی نشود و فقط متن قصهٔ کنش محور به‌عنوان واقعه‌ای عام، فارغ از قید زمان و مکان، که تردید در صحت‌وسقم آن اشکالی ایجاد نمی‌کند، در کانون توجه خواننده یا شنونده قرار گیرد. در مقابل، برخی از روایتگران بر مستند کردن خبر و ذکر سلسلهٔ راویان (نظیر آنچه در علم حدیث در بحث رِجال وجود دارد) پای می‌فشارند تا نوعی نظام ارزش‌گذاری و اعتباربخشی برای اثر خود تدارک ببینند؛ مثلاً فردوسی داستان «رستم و سهراب» را با این ابیات آغاز می‌کند:

ز گفتار **دهقان** یکی داستان — بپیوندم از گفتهٔ باستان
ز **موبد** برین گونه بر، داشت یاد — که یک روز **رستم** هم از بامداد ...
(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۷۰).

1. Hyponarrative

در این دو بیت، روایت در چهار سطح درونه‌سازی شده است تا به سطح کنش داستانی یا شخصیت تجربه‌گر (رستم) برسد. شاعر با این تمهید، مسیر تبدیل ادبیات شفاهی به ادبیات رسمی مکتوب را به شیوه‌ای ساختارمند نشان داده و حفرهٔ زمانی میان خود و کنشگر را با تعریف واسطه‌هایی ثقه پر کرده است. سطوح روایی این ابیات را می‌توان به این صورت نمایش داد:

راوی و روایت‌شنو[۱] (فردوسی) ⟸ راوی و روایت‌شنو (دهقان)⟸ راوی (موبد)⟸ شخصیت تجربه‌گر (رستم)

این الگو در مقالهٔ پیش رو به‌عنوان قالب اصلی در نظر گرفته شده است؛ با این تفاوت که فقط داستان‌هایی بررسی‌شده‌اند که در آن‌ها هم روایت درجهٔ یک و هم روایت‌های درونه‌گیری شده، با زاویهٔ دید اول‌شخص بیان شده باشند تا بر کلامی بودن داستان (که عناصر همدلی در آن فزونی می‌گیرد) و لحن و آوای راوی توجه گردد؛ زیرا راوی با بیان و کلام ویژهٔ خود، به مادهٔ خام داستان شکل و نمود دیگری می‌بخشد.

با اینکه تعدد گونه‌ها مانع از استنتاج به شیوهٔ استقرای تام و دست یافتن به شکلی نهایی می‌گردد، در این مقاله سعی شده است با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی با بهره‌گیری از نمونه‌های داستانی ایرانی و خارجی (داستان کوتاه و رمان) حتی‌المقدور گونه‌های این ساختار و علل بهره‌گیری از آن تا حد معرفی و نقد شرح داده شود. داستان‌های بررسی شده به ترتیب الفبایی بدین شرح‌اند:

رمان‌ها: «بلندی‌های بادگیر» (امیلی برونته)، «پَر» (شارلوت مری ماتیسن)، «خاطرات خانهٔ اموات» (تئودور داستایوفسکی)، «دختر پرتقالی» (یوستاین گاردر)، «شیدا و صوفی» (چیستا یثربی)، «شمّاس شامی» (مجید قیصری)، «فرانکشتاین» (مری شلی)، «مادام کاملیا» (الکساندر دومای پسر).

داستان‌های کوتاه: «اشک‌ها» (سیمین دانشور)، «در راه چالوس» (جلال آل‌احمد)، «ستم» (منوچهر مطیعی)، «گنج» (جلال آل‌احمد)، «میراث» (منوچهر مطیعی)، «یادداشت‌های یک خانم آلمانی» (سیمین دانشور).

داستان‌های منتخب همگی جزو شاهکارهای ادبیات جهان نیستند و به‌صورت تصادفی از دوره‌های مختلف برگزیده شده‌اند. تنها ملاک برای انتخاب این آثار وجود ساختار نقل در آن‌ها بوده است.

پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتند از:

- ساختار نقل به لحاظ فاصله و ارتباط راوی نخست با راوی دوم دارای چه اقسامی است؟

---

۱. یا «روایت‌گیر»

- با توجه به اینکه در برخی موارد راوی همان نویسنده است، هدف ادبی و اجتماعی نویسنده از دست‌به‌دست کردن رشتهٔ کلام چه بوده و از چه رو ترجیح داده به لایه‌های درون داستانی فرو رود تا سِرّ دلبران در حدیث دیگران گفته آید؟

هدف پژوهش در وهلهٔ اول پاسخ به چیستی موضوع و ماهیت‌شناسی پدیده، و در وهلهٔ بعد پاسخ به چرایی یا علت‌شناسی و دلایل وجودی آن است.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ «نقل» به کتاب سوم جمهور برمی‌گردد؛ آنجا که افلاطون دو وجه برای روایت برمی‌شمرد: «محاکات» (می‌مه‌سیس[1]) و «نقل» (دیه‌گه‌سیس[2]). محاکات بازنمایی کنش در کلمات شخصیت‌هاست و نقل، بازنمایی در کلمات نویسنده. افلاطون با نگاه اخلاق‌گرای خود محاکات را تقبیح می‌کند و از نقل که دستی مهار کننده دارد، دفاع می‌کند (نک. مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۳۶-۴۳۵). این نگاه تا سدهٔ نوزدهم نیز وجود داشت تا اینکه مدرنیست‌هایی نظیر هنری جیمز محاکات را بر نقل برتر دانستند و بر غیرشخصی کردن آثار تأکید ورزیدند. در سال‌های اخیر پست‌مدرنیست‌ها بار دیگر عقیدهٔ برجسته‌سازی نقل را دنبال کردند. فرمالیست‌های روسی هم وجود راوی را یک تکنیک ادبی دانستند و از آن تحت عنوان «آشکارسازی تمهید» یاد کردند. امروزه اقتدار نقل تعدیل شده است. نه آن جایگاه ارزش‌مدارانهٔ نخست را دارد، نه هیأت سرکوب شدهٔ دورهٔ دوم را؛ بلکه به شگرد و مفهومی رتوریکی بدل شده است (همان، ۴۳۶). ماحصل تثبیت جایگاه راوی، افزایش مطالعاتی در باب تعداد راویان، ارتباط آن‌ها با هم، و در نتیجه، توجه به لایه‌بندی‌روایی بود. ازجمله پژوهندگان عرصهٔ روایت که کاری اساسی در زمینهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا انجام داد، ژرار ژنت بود که در کتاب «کلام روایی» (۱۹۷۲) توجه ویژه‌ای به نقل داشت (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۵_۱۴۶). سایر محققان، هرچند در صدد تدوین نحو روایت برآمدند، کمتر به کارکرد معنایی نقل نظر داشتند. در کتاب «روایت‌شناسی» (۲۰۰۵) نوشتهٔ مانفرد یان نیز نقل فقط در ذیل وضعیت‌های روایی مطرح شده و بابی جداگانه برای آن گشوده نشده است. به‌طورکلی در عرصهٔ روایت‌شناسی، ساختاری موسوم به «نقل» در ذیل داستان‌های دارای ساختار قاب[3] قرار گرفته است.

اکثر تحقیقات پساژنتی مقولات ترتیب، تداوم، وجه، بسامد، و کانونی‌سازی را به‌عنوان الگوی کار در نظر گرفته

1. Mimesis
2. Diegesis
3. Frame story

و به بررسی‌های موردی پرداخته‌اند که می‌توان اشاراتی دربارهٔ تعدد راویان و لایه‌بندی روایی در آن‌ها یافت. از میان بررسی‌های موردی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

- دزفولیان و مولودی (۱۳۸۸) در «روایت‌شناسی تاریخ بیهقی: بررسی ساز و کار روایت «حکایت بوبکر حصیری» بر اساس نظریهٔ ژنت» به سه سطح روایی (داستان، روایت، روایتگری) پرداخته‌اند و مؤلفه‌هایی را که این سطوح روایی را در تعامل با یکدیگر نگه می‌دارند (زمان دستوری، وجه و صدا) تحلیل کرده‌اند.
- عبادی آسایش و غیبی (۱۳۹۶) در «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان» لایه‌بندی روایی رمان مذکور را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های داستان پست‌مدرن در نظر گرفته‌اند و از منظر رئالیسم جادویی به تحلیل اثر پرداخته‌اند.
- رضایی و نیدی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «شکل‌شناسی راوی در حکایات کرامت‌های عرفانی» متعین و نامتعین بودن راویان و تعدد آن‌ها را محور بحث قرار داده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که در حکایات کرامت‌های عرفانی، راوی، شخصی متعین و مجزا از نویسنده است. او می‌تواند شناس یا ناشناس، دانای کل نامحدود یا محدود و دید درونی یا بیرونی داشته باشد، اما نقل‌قول‌هایش مستقیم است و زمان، ضمایر و رنگ و بوی شخصیت را دارد.

سوای بررسی‌های موردی، نگارنده اثری که بتوان آن را تبیین‌کنندهٔ ساختار نقل و کاردکردهای بلاغی آن دانست، نیافت. پژوهش‌هایی که دربارهٔ «فرا داستان» (حضور مؤلف در اثر یا شرح نوشتن داستان) نگاشته شده‌اند، از جهتی می‌توانند به موضوع این مقاله نزدیک باشند؛ اما از سوی دیگر، تلاش فراداستان نویسان برای ساختگی نشان دادن اثر، آن را از ساختار نقل که اساس آن القای حقیقی بودن ماجراست، دور می‌سازد.

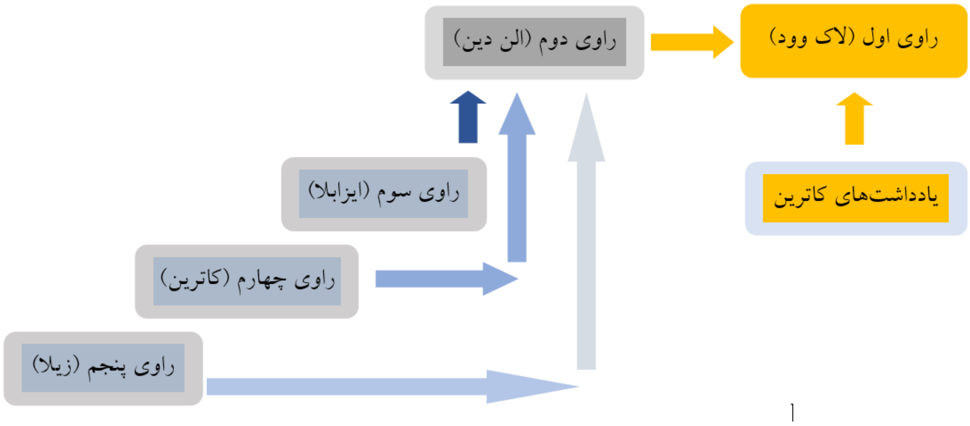
۲- ساختار نقل؛ تعریف، گونه‌ها و کارکردها

۲-۱- تعریف ساختار نقل

در حالت کلی (سوای انواع فرعی) ساختار نقل دارای این فرم است: راویِ اول پس از آنکه به بسترسازی اولیه پرداخت و خواننده را با فضا و شخصیت‌ها آشنا کرد، نقل رویداد کلان را به راویِ دوم می‌سپارد و او را با خواننده تنها می‌گذارد. راوی دوم با بهره‌گيري از روایت گذشته‌نگر، به نقل سرگذشتي نسبتاً پر رخداد (دربارهٔ خود یا دیگری) می‌پردازد. در حقیقت راوی اول پیش‌تر سر نخ‌هایی به خواننده داده است؛ ولی راوی دوم گشایندهٔ کلاف وقایع است و به شیوهٔ ایضاح بعد از ابهام، به‌تفصیل مطالب می‌پردازد. در مواردی راوی سوم یا چهارم ادامه دهندهٔ ماجرا هستند؛ اما میدان‌دار اصلی که دارای اقتدار روایی است، همانا راوی دوم است که خرده روایت‌ها را از راویان بعدی می‌گیرد و به رویداد کلان تزریق می‌کند. گاهی راوی اول در پایان بازمی‌گردد و امانت خود را پس می‌گیرد، یا در میانه سری می‌زند و از

صحت و سلامت امانت خود اطمینان حاصل می‌کند. در گونه‌های پیچیده‌تر نوع روابط متنوع‌تر است که در ادامهٔ بحث به آن‌ها اشاره خواهد شد. شیوهٔ فوق هرچند ساختاری سنتی به شمار می‌آید؛ در ادبیات معاصر نیز به اشکال گوناگون کاربرد دارد. گونهٔ پیچیدهٔ ساختار نقل را بر اساس رمان **بلندی‌های بادگیر** به‌صورت نمودار شمارهٔ یک می‌توان نشان داد:

نمودار شمارهٔ ۱- ساختار نقل در بلندی‌های بادگیر



در هر یک سطوح، راوی فردیت‌یافته (راوی‌ای که اطلاعاتی دربارهٔ خود داده است) و خودگوی (گویندهٔ رخدادی که خود شخصیت اصلی آن است)، در سطح نقلی بعدی، هویتی غیر شخصی می‌یابد و به دانای کلی بدل می‌شود که یکی از شخصیت‌های قصه‌اش به سخن در آمده و رخدادی را نقل می‌کنند. در این حالت، راوی سطح قبلی در جایگاه روایتگر قرار می‌گیرد.

ساختار فوق را به دو دلیل ساختار **نقل** نامیدیم تا:

۱) از ساختار **قاب** که به هرگونه داستان تو در تویی اشاره دارد، متمایز باشد؛ زیرا در ساختار قاب، داستان‌های درونه‌گیری شده می‌توانند داستان‌های فرعی کاملاً مجزا از یکدیگر باشند (مانند «هزار و یک‌شب» یا «کلیله‌ودمنه»). دو ترکیب وصفی «جعبه‌های چینی» (هفت جعبهٔ درونِ هم) و «عروسک‌های بابوشکای روسی» (عروسک‌های جای گرفته در دل عروسک بزرگ‌تر) که به حوزهٔ نقد وارد شده‌اند، به داستان‌های تو در تو اشاره دارند (نک. عبادی آسایش و غیبی، ۱۳۹۶: ۱۰۰)؛ اما عمدتاً داستان‌های مدرن و پست‌مدرن را-که مورد نظر این مقاله نیستند- توصیف می‌کنند. مضاف بر این، اگر بخواهیم ساختار نقل را در مقام تمثیل و تشبیه قرار دهیم، در هیأت جعبه‌های داخل هم نیست؛ بلکه

بیشـتر به خروج آب از چاه‌های قنات مانند اسـت. آب (رخدادها) از عمیق‌ترین چاه (روایت گذشـته‌نگر دورتر) به چاه‌های کم‌عمق‌تر (روایت گذشـته‌نگر نزدیک‌تر) و سـرانجام به سـطح زمین (روایت همزمان) هدایت می‌شود.

۲) با **تداخل سطوح روایی**[1] تفاوت داشته باشد؛ زیرا ساختار نقل، در جهت طرد متالپسیس و تأکید بر حقیقت‌نمایي عمل مي‌کند (دربارهٔ متالپسیس نک. بامشکی، ۱۳۹۳). هر چه متالپسیس سعي در گریز از نمایش واقعیت دارد، ساختار نقل با انتخاب «راوي- ناظر» یا «راوي- قهرمان» که اطلاعاتي به‌مراتب دقیق‌تر از راوي نخستین دارد، حقیقت‌نمایي را افزوني مي‌بخشد. همچنین در متالپسیس ادغام حیطه‌ها رخ می‌دهد؛ حال‌آنکه در ساختار نقل هرچند راوي تغییر مي‌یابد، هر سطح از روایت در جاي خود باقي مي‌ماند و وارد ساحت دیگري نمي‌گردد تا موجب شکستن مرز واقعیت و خیال شود.

۲-۲- گونه‌های ساختار نقل

بر اساس میزان فاصله و ارتباط راوی نخست با راوی دوم، ساختار نقل دارای اقسام زیر است:

۲-۲-۱- گفت‌وگو

راوی اول در شرایط و محیطی که دو شخص را وادار به همنشینی می‌کند، راوی دوم را ملاقات می‌کند و با وی به گفت‌وگو می‌نشیند. به‌طور مثال راوی اول بیمار است و خدمتکار رویداد کلان را برای او روایت می‌کند (بلندی‌های بادگیر) یا بالعکس راوی دوم در دوران نقاهت است و مایل است شرح آلام خود را بیان کند (مادام کاملیا) یا دو راوی مسافر هستند و ناچارند ساعاتی را در اتوبوس کنار هم سپری کنند (در راه چالوس). به‌تدریج سهم راوی دوم از مکالمه بیشتر می‌شود و وزن مطالب وی فزونی می‌گیرد تا جایی که گفت‌وگو منجر به تک‌گویی وی می‌شود. راوی اول گاهی در حد هدایت یا یادآوری مطلب ورود می‌کند:

> میان حرفش دویدم و گفتم (آل احمد، ۱۳۸۸: ۵۲). قیافهٔ حریص به دانستن من او را به شوق آورد (همان، ۵۴). موضوع صحبت باز فراموشش شده بود. متوجهش کردم (همان، ۵۹).

اما در مجموع، سکوتِ مکالمه‌ای بر گفتار حاکم است و راوی دوم نوعی پاسخ خاموش[2] دریافت می‌کند:

> کم‌کم می‌دیدم که سعی می‌کند مرا به حرف بیاورد. شاید می‌خواست من برایش بگویم که مسافرت من تنها یک سفر گردشی نیست؛ و شاید می‌خواست نظر مرا نسبت به این بدبینی‌های خودش

1. Metalepsis
2. Silent answer

بشنود. ولی من بیش از آن چیزی نگفتم و ساکت ماندم (همان، ۶۳). (دربارهٔ انواع سکوت ارتباطی نک. صادقی، ۱۳۹۲: ۳۶-۵۸).

در برخی نمونه‌ها (نظیر **در راه چالوس**) روایت همزمان همواره پیش روی خواننده است و روایت گذشته‌نگر در حد گزارش‌های راوی دوم باقی می‌ماند. واکنش‌ها و اظهار تأثرهای راوی اول (راویت‌شنو) به جنبهٔ نمایشی داستان قوت می‌بخشد؛ ولی درعین‌حال، مجال دریافت‌های شخصی خواننده را از وی سلب می‌کند.

در شکل دیگر ساختار گفت‌وگو، راوی دوم دفعتاً روایت را در اختیار می‌گیرد و تا پایان یا اواخر داستان خبری از راوی اول جز در هنگام قطع موقت داستان و تنفس راوی دوم، نیست (فرانکشتاین). بستری که راوی اول از محیط و شرایط فعلی ساخته بود، به‌تدریج فراموش می‌شود و خواننده درگیر وقایع درونه‌سازی شده می‌گردد.

به دلیل نقل مطلب به‌صورت شفاهی و حضور فیزیکی روایت‌شنو، گفتمان داستان از نظر دیرش زمانی[1] از نوع تسریع[2] یا شتاب[3] است و درنگ (توقف کنش) و پرداختن به توصیف، به‌ندرت صورت می‌گیرد. حتی در رمان‌ها نیز وقایع گاهی به‌صورت بسیار موجز نقل می‌شوند. به‌طور مثال در **بلندی‌های بادگیر**، واقعهٔ مرگ آقا و خانم لینتون تنها در چند سطر بیان شده است:

> خانم لینتون چند بار به عیادت کاترین آمد و دستورات و توصیه‌های او در بهبود حال کاتی بسیار مؤثر بود تا اینکه با اصرار، کاتی را به تراش‌کراس گرینج برد تا آنجا از وی مراقبت کند. ما هم از خدا خواسته قبول کردیم تا مدتی از شر بهانه‌جویی‌ها و لجاجت بچگانهٔ کاتی راحت باشیم؛ اما زن بیچاره نمی‌دانست این حسن نیتش بلای جانش می‌شود. چون بیماری کاتی به آقا و خانم لینتون سرایت کرد و آن زن و مرد بیچاره به فاصلهٔ چند روز از هم درگذشتند (برونته، ۱۴۰۰: ۹۱).

۲-۲-۲- ملاقات و شنیدن روایت

معمول‌ترین ساختار قصه‌گویی این است که نقال، روایت گذشته‌نگر را در حضور جمعی از شنوندگان یا برای مخاطب خاصی بیان کند. در شکل سنتی، ابتدا از پنجرهٔ زاویه دید سوم‌شخص شاهد ماجرا هستیم و سپس به روایت اول‌شخص راه می‌یابیم (مانند رمان **بامداد خمار**)؛ ولی در ساختار نقل، راوی

1. Duration
2. Speed-up
3. Acceleration

اول‌شخص با توصیف فضا و شخصیت‌ها نوعی همدلی میان خود و راوی دوم برقرار می‌کند. در داستان **گنج** با چنین ساختاری مواجهیم:

> «یکی از شب‌های ماه رمضان بود که او (خاله) به منزل ما آمده بود و پس از افطار، معصومه‌سلطان قلیان کدویی گردن دراز ما را که شب‌های روضه توی مجلس، بسیار تماشایی است، برای او آتش کرده بود و او درحالی‌که نی‌قلیان را زیر لب داشت، این‌گونه ادامه می‌داد ...» (آل‌احمد، ۱۳۴۹: ۲۷).

راوی اول‌شخص بی‌آنکه اطلاعاتی دربارهٔ خویش ارائه کند یا به تفسیر و تعبیر بپردازد، فقط در مقام روایت‌شنو حاضر است. آشکارگی-یا به تعبیر چتمن «رسایی آوای روایی»[1] - در سویهٔ راوی اول اندک است و تنها یک داوری ارزشی (تماشایی بودن قلیان در شب‌های روضه) دیده می‌شود. هرچند جنبهٔ نمایشی این فرم، از شکل پیشین (گفت‌وگو) ضعیف‌تر است، راوی اول با درج چند موقعیت تنفس بین گفتار، وجود روایت همزمان را یادآوری می‌کند. وجه کلامی این فرم نیز به دلیل تأثرات و مکث‌های راوی دوم، تا حدی دارای قوت است؛ اما در این‌گونه نیز مانند گونهٔ پیشین سکوت مکالمه‌ای برقرار است و حضار با اینکه حضور فیزیکی دارند؛ اما تبادل آراء صورت نمی‌گیرد و اقتدار راوی به‌عنوان بالادست حفظ می‌شود.

۲-۲-۳- خواندن دست‌نوشته

در این شکل، راوی اول، یادداشت‌ها، نامه‌ها، یا شرح‌حال راوی دوم را می‌یابد (اغلب به‌طور تصادفی). انتخاب این ساختار، بهترین شیوه برای بیان مطالبی است که در گذشته‌ای نسبتاً دور (چندین سال) یا بسیار دور (چندین قرن) رخ داده‌اند. نظر به میزان فاصلهٔ دو راوی، چند حالت مترتب است:

۱) راوی اول، پیشتر راوی دوم را ملاقات کرده است و شناختی از وی دارد. در **یادداشت‌های خانم آلمانی** به راوی اول خبر می‌دهند که خانم آلمانی در حال احتضار است. او به بالین محتضر می‌رود و پس از مرگ وی یادداشت‌های وی را می‌خواند. در دختر پرتقالی نیز پسری خاطرات پدر درگذشته‌اش را می‌یابد.

۲) راوی اول راوی دوم را ملاقات کرده است؛ ولی شناختی از وی ندارد. در داستان **اشک‌ها** راوی اول دختری را در کتابخانه ملاقات می‌کند که شرح‌حال خود را نوشته و عمداً جا گذاشته تا کسی بیابد و بخواند.

---

1. Audibility

۳) راوی اول نـه راوی دوم را دیـده اسـت، نـه شـناختی از وی دارد. شـکل معماگونـهٔ ایـن حالـت بـر دو شـکل پیشـین فزونـی دارد. در **شَـمّاسِ شـامی** راوی نخسـت، نسـخه‌ای کهـن دربـاره وقـایع عاشـورا می‌یابد.

شکل یادداشت‌ها در میزان کشش و ایجاد تعلیق متفاوت‌اند:

- دست‌نوشـته، خـاطرات تمـام و کمـال راوی دوم اسـت. گـاهی راوی اول مـؤخره‌ای بـر آن می‌افزایـد (اشک‌ها) و گاه نمی‌افزاید و خواننده را با متن تنها می‌گذارد (خاطرات خانهٔ اموات).
- دست‌نوشته کامـل اسـت؛ ولـی حفره‌هـایی در آن وجـود دارد کـه فقـط بـا مراجعـه بـه روایـت همزمـان قابـل پـر کـردن اسـت. در **دختـر پرتقـالی** پسـرک (راوی اول) پـس از آنکـه نوشـته‌های پـدرش را می‌خواند و درمی‌یابـد دختـری کـه پـدرش در کـل داسـتان از وی یـاد کـرده در حقیقـت مـادر خـودش اسـت، از اینکـه مـادر قـبلاً بـه مـرد دیگـری علاقه‌منـد بـوده، دچـار سـوءتفاهم می‌شـود. ذینفـع بـودن راوی او را بـرای یـافتن پاسـخ بـه بیـرون از روایـت گذشـته‌نگر هـدایت می‌کنـد. از ایـن طریـق پیونـدی تنگاتنگ میان روایت گذشته‌نگر با روایت همزمان برقرار می‌گردد.
- دست‌نوشـته کامـل نیسـت و فقـط حـاوی برش‌هـایی مـبهم از وقـایع گذشـته اسـت. در ایـن حالـت پیرنـگ داسـتان پیچیـده‌تر می‌شـود و عنصـر تعلیـق فزونـی می‌یابـد. در **بلنـدی‌های بـادگیر**، راوی اول، یادداشـت‌های کـاترین را کـه در حواشـی کتاب‌هـا نوشـته شـده اسـت، می‌یابـد. یادداشـت‌ها خـط پیوسـته و آغـاز و انجـام مشخصـی ندارنـد و فقـط وقـایع بحرانـی را ثبـت کرده‌انـد کـه شـرح مبسـوط آن‌هـا وجـود راوی دیگـری را لازم می‌نمایـد؛ بنـابراین خواننـدهٔ یادداشـت‌ها اشـتیاقی بـرای ایضاح این ابهام می‌یابد.

۲-۲-۴- ترکیب گفت‌وگو و خواندن دست‌نوشته

در این شکل، مقدمه‌ای که منجر به دست‌یابی به نوشته‌ها می‌شود، گفت‌وگویی است که بین دو راوی صورت می‌گیرد. هرچند نسبت گفت‌وگو به نوشته کمتر است؛ ولی هماهنگی میان دو بخش برقرار است.

در همهٔ موارد دریافت کنندهٔ نوشته‌ها فرد امینی است که نوشته‌ها را بدون دخل و تصرف در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. حتی به دلیل امین بودن او، نویسندهٔ دست‌نوشته‌ها برای یافتن و سپردن یادداشت‌ها به وی متحمل دشواری‌هایی هم شده است (رمان پَر) که بیانگر نوعی داوری ارزشی نویسنده دربارهٔ خود و افزودن اعتبار داستان است.

خلاصهٔ گونه‌های ساختار نقل را در جدول زیر ملاحظه می‌کنید:

جدول شمارهٔ ۱- گونه‌های ساختار نقل

گونه‌های ساختار نقل	راوی اول	با راوی دوم به گفت‌وگو می‌نشیند.	او را به نقل قصه ترغیب می‌کند.
			هدایت گفتار او را بر عهده می‌گیرد.
			فقط شنونده و تأیید کننده است.
			فقط شنونده و گاه انکار کننده است.
		دست‌نوشته‌های راوی دوم را می‌خواند.	شناختی کامل یا نسبی از او دارد.
			شناختی از او ندارد.
	راوی دوم (یا بیشتر)	سرگذشت خود را نقل می‌کند.	
		سرگذشت دیگری را نقل می‌کند.	خود نیز حضوری مؤثر دارد.
			خود نیز حضوری کمرنگ دارد.
			حضوری ندارد.

۲-۳- کارکردهای ساختار نقل

روایت‌شناسي ساخت‌گرا به دليل آنکه الگوي خود را از زبان‌شناسي دريافت کرده است، هدف خود را توصيف، معرفي مي‌کند نه نقد و تجويز. ازاين‌رو طبقه‌بندي انواع نظام‌هاي روايي (نظير نظام‌هاي زباني در زبان‌شناسي) هدف غايي تلقي مي‌شود؛ اما در برخي رويکردهاي پساکلاسيك- نظير رويکردهايي که به ريطوريقاي روايت در شکل‌گيري هويت و روابط ميان روايت و جنسيت يا ايدئولوژي مربوط مي‌شود- تأکيد ساختارگرايانه بر توصيف به جاي تفسير و ارزش‌گذاری، به چالش کشيده شده است (نك. هرمن، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۸). ازاین‌رو اِشکالی که اغلب به بررسی‌های صوری و تحلیل‌های ساختاری وارد می‌شود، این است که هنگام تجزیهٔ داستان‌ها و تنزل دادن آن‌ها در حد فرمول، جزئیات از بین می‌روند. خصوصاً اگر داستان نوعی بازگویی شفاهی باشد، هنگام بررسی ساختاری، لحن و زبان نادیده گرفته می‌شود (نک. مارتین، ۱۳۹۱: ۷۶-۷۳). هرچند ساخت‌گرایی بيانگر رابطه‌اي است ميان اجزای پیام ادبی؛ اما کشف نوع این روابط و توصیف آن‌ها نمی‌تواند پایان کار منتقد ساخت‌گرا باشد؛ زیرا انتخاب نحو دستوري روايت، دلالت‌گر هدف و کارکردي خاص است، و هر فرم، نظام انديشگاني روايتگر خود را بازگو مي‌کند؛ بنابراین بعد از تعیین گونه‌های ساختار نقل، اهداف نویسندگان از به‌کارگیری این ساختار و کارکردهایی را که برای ایشان متصور بوده است، از نظر می‌گذرانیم.

۲-۳-۱- حقیقت‌نمایی[1]

افسانه‌ها صرفاً رویدادهایی گزارش شده‌اند که همذات پنداری‌هایی از نوع «تحقق آرزو» می‌طلبند. آنان بر بنیاد عدم شباهت میان زندگی ملال‌آور روزمره و زندگی جذاب شخصیت‌های داستان بنا شده‌اند. بالعکس، داستان‌ها نوعی همذات پنداری از نوع «خودشناسی» را در خواننده ترغیب می‌کنند و شخصیت داستان می‌تواند بازنمایی واقع گرایانه‌ای از خواننده باشد؛ بنابراین اولین هدفی که از انتساب کلام به دیگری تعقیب می‌شود، اعتباربخشی از طریق حقیقت‌نمایی است. وقتی «من راوی» از کسی نقل‌قول می‌کند که شاهد عینی ماجرا بوده و اطلاعات به‌مراتب دقیق‌تری از رخدادها دارد، به خبر خود وجههٔ مستند بودن می‌دهد. درعین‌حال، بوی سلب مسئولیت و «العهده علی الراوی» نیز از این شیوه به مشام می‌رسد.

ویرجینیا وولف در کتاب **اتاقی از آن خود** می‌نویسد: «داستان باید به واقعیت‌ها بچسبد و هرچه واقعیت‌ها حقیقی‌تر باشند، داستان بهتری از کار درمی‌آید. این چیزی است که به ما گفته‌اند.» (وولف، ۱۳۸۳: ۳۹). جملهٔ پایانی این نقل‌قول مهم‌ترین اصل مکتب کلاسیک را که بر تمام اصول مقدم است (سید حسینی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۰۴)، زیر سؤال می‌برد: حقیقت‌نمایی. در آثار مدرن گاه تلاشی عمدی برای ساختگی و خیالی نشان دادن اثر ملاحظه می‌گردد تا از اصول مکتب کلاسیک تخطی شود. به‌طور مثال وولف در همان اثر، هنگام معرفی شخصیت داستانش می‌گوید: «**من** فقط کلمهٔ مناسبی است برای کسی که وجود خارجی ندارد. دروغ از لب‌های من جاری می‌شود ... بنابراین مرا مری بیتون، مری سیتون، مری کارمایکل یا هر نامی که دوست دارید، بنامید. این مسأله هیچ اهمیتی ندارد.» (وولف، ۱۳۸۳: ۲۵). بر خلاف نگاه مذکور (دیدگاه مدرن) در باور سنتی، اثر هر چه حقیقت‌نماتر باشد، ارزشمندتر تلقی می‌شود. این دیدگاه در هنرهای تجسمی نیز تا مدت‌ها پسندی عمومی به شمار می‌رفت.

> «ارسطو فن گفتار را بر اساس وجود گونه‌ای «حقیقت‌نمایی» پایه گذاشت. این حقیقت‌نمایی به کمک سنت، سخن حکیمان، دیدگاه اکثریت، نگرش جاری و غیره در ذهن انسان‌ها جا افتاده است ... حقیقت‌نمایی درنهایت نه بستگی دارد به آنچه وجود داشته (که مربوط است به تاریخ) و نه به آنچه می‌باید باشد (که مربوط است به علم)؛ بلکه تنها مربوط به آن چیزی است که افکار عمومی ممکن می‌شمارد ... ارسطو بر اساس این استدلال، گونه‌ای زیبایی‌شناسی مردم‌پسند را پایه‌ریزی می‌کند» (بارت، ۱۳۹۱: ۲۶).

برای حقیقی جلوه دادن اثر و جهت‌گیری به سود افکار عمومی، سازوکارهای گوناگونی وجود دارد؛ ازجمله

1. Vraisemblance

توصیفات دقیق محیط و آوردن نام شخصیت‌های تاریخی تا بدانجا که برای خواننده باورپذیر باشد. جاحظ در کتاب «البخلاء» با بهره‌گیری از همین شیوه مطالبی غیر حقیقی را به خواننده می‌قبولاند (نک. آتش روز و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۷-۱۴).

نویسندگان شیوهٔ نقل نیز، خبری را که به لحاظ ظاهر اکذب باشد، احسن ندانسته و اغلب کوشیده‌اند روایات خیالی خود را به مستندات تاریخی مانند کنند و به اقوال معتمَد یا نوشته‌های معتبر پشت‌گرم سازند؛ به‌ویژه زمانی که راویِ نخست، روایتگر ماجرایی تاریخی است. در **شمّاس شامی** مردی سوری که برای خرید زمین به شام رفته تصادفاً دست‌نوشته‌ای کهن را نزد عتیقه‌فروشی می‌یابد و به بهایی گزاف می‌خرد. مرد خریدار که از قضا با زبان لاتین آشناست، نسخه را به عربی، و مترجمی دیگر آن را به فارسی ترجمه می‌کند. نسخه شرح وقایع کربلا است که از زبان خدمتکار یکی از سرداران رومی که در زمان وقوع حادثه عاشورا، در شام حضور داشته است، روایت می‌شود. مترجمین (راویان اول) تا پایان داستان از لابه‌لای وقایع سرک نمی‌کشند و رخ نمی‌نمایند و در آخر نیز از داستان نتیجه‌گیری نمی‌کنند تا خواننده با اطمینان از اینکه متنی تاریخی در دست دارد، به مطالعه بپردازد (نک. قیصری، ۱۳۹۱).

در برخی آثار، حقیقت‌نمایی به شیوهٔ نمایشی (یا تئاتری) نشان داده می‌شود. در داستان‌هایی چون **میراث** و **ستم** (مطیعی، ۱۳۶۲) راویِ نخست به‌مانند بیهقی که در ابتدای هر مبحث بیانیه‌ای براعت استهلال گونه تحت عنوان **فصل** می‌آورد، در صحنه حاضر می‌شود و به مقدمه‌چینی برای نقل داستانی که شاهد آن بوده می‌پردازد. سپس نقل روایت کلان را به راوی دوم می‌سپارد. در حقیقت راوی نخست، دانای کلی است که در ابتدای هر داستان خود را می‌نماید و مانند مجری تلویزیون، برنامهٔ بعدی را که تنها وی از پیام آن آگاه است، معرفی می‌کند. گاهی نیز در پایان با ایجاد یک بَستار، قاب‌بندی داستان را کامل می‌کند و تأکید می‌کند که مقدمه و مؤخره در ید قدرت او است.

آغاز داستان **ستم**:

> «قصه‌ای که برای شما می‌نویسم، قصهٔ انسانی است که خروش وجدان خویش را ناشنیده گرفت. مشت‌هایی را که وجدان به سینه‌اش می‌کوفت و او را از ارتکاب به خطا باز می‌داشت، تحمل کرد و ندیده انگاشت ... قصه این است و من می‌روم که از زبان خودِ قهرمان ماجرا را برای شما نقل کنم. نمی‌دانم شما خود چه نتیجه‌گیری‌ای از آن می‌کنید؛ اما من این چند سطر را نوشتم که از آغاز با رنج فرجام کار او آشنا باشید و با وجود رفاه و کامیابی، رنگِ زرد چهره‌اش را بی زمینه ندانید» (همان، ۵۲-۵۱).

در این سرآغاز روایت ناداستانی از سوی فرستندهٔ بالفعل (نویسنده) به‌طور مستقیم به خواننده ارسال می‌گردد. ایجاد جفت ارتباطی «مؤلف/خواننده» موجب تقویت سطح ارتباط برون‌داستانی، و در نتیجه تقویت عنصر حقیقت‌نمایی می‌شود.

در **مادام کاملیا** نیز راوی قبل از شروع داستان به خواننده اطمینان خاطر می‌دهد که شخصیت‌ها واقعی هستند. نویسنده (الکساندر دومای پسر) که هنگام نگارش اثر تنها بیست‌وچهار سال دارد، علت انتخاب شخصیت‌های واقعی را این‌گونه بیان می‌کند:

> «به عقیدهٔ من تا کسی سال‌ها در مورد انواع انسان‌های مختلف مطالعه نداشته باشد، امکان ندارد بتواند شخصیت‌های ارزنده‌ای برای داستان‌های خویش خلق کند. سن و تجربهٔ من در حال حاضر بدان پایه نیست که خواسته باشم برای سرگذشتی که قصد نوشتن آن را دارم، قهرمانانی خیالی را در نظر بگیرم و واقعه‌ای اتفاق نیفتاده را، تصوری به رشتهٔ تحریر درآورم. با شرح این مطلب از خوانندگان درخواست می‌کنم که با اطمینان خاطر از حقیقت داستان، آن را موردمطالعه قرار دهند؛ زیرا در حال حاضر به‌جز قهرمان اصلی این سرگذشت بقیهٔ کسانی که هر یک نقشی در این ماجرا دارند، زنده و در پاریس زندگی می‌کنند تا جایی‌که در صورت لزوم ممکن است با تلفن یا مراجعه به هر یک از آن‌ها قضیه پرسیده شود و صحت آن بر همه مسلم گردد» (دوما، ۱۳۶۰: ۵).

اما سیمین دانشور که در زمان چاپ هفتم **شهری چون بهشت** [۱] هشتادویک سال دارد، همچنان بر واقعی بودن شخصیت‌ها تأکید می‌ورزد و آن را دلیل بر ناتوانی در خلق شخصیت‌های خیالی نمی‌داند؛ بلکه ازآن‌رو که حاصل تجربهٔ زیسته‌اند، ارزشمند تلقی می‌کند:

> «کتاب حاضر (شهری چون بهشت) ... یادگاری است از دوران سیاه اختناق و نموداری است از اجتماعی که در آن زیسته‌ام و زندگی را تجربه کرده‌ام. بیشتر شخصیت‌های داستان‌هایش واقعی است و با آن‌ها شخصاً برخورد داشته‌ام.» (دانشور، ۱۳۸۱ :۷).

۲-۳-۲- دفعِ دخلِ مُقدّر

زمانی که فاصله میان راویِ نخست با شخصیت تجربه‌گر- چه به لحاظ دورهٔ تاریخی، سن، جنس، موقعیت اجتماعی، و تجربه‌های زیسته- فزونی می‌یابد، پافشاری در مستندسازی نیز بیشتر ملاحظه می‌گردد. مری شلی در **فرانکشتاین** وقایعی مربوط به اکتشافات علمی و سفرهای دریایی را نقل می‌کند که با توجه به موقعیت زن در آن دوره

۱. این اثر به عنوان نمونهٔ ساختار نقل بیان نشده و فقط جملهٔ نویسنده از مقدمهٔ اثر دربارهٔ اهمیت حقیقی بودن شخصیت‌ها ذکر شده‌است.

(قرن نوزدهم)، مسائلی مردانه به شمار می‌رفتند؛ بنابراین وی به شیوه‌ای هوشمندانه، قالب نامه‌های یک دریانورد به خواهرش را به‌عنوان زاویهٔ دید برمی‌گزیند و خواننده را به مرجع اصلی واگذار می‌کند تا از سوءتعبیرهای احتمالی پیشگیری کرده باشد. ناخدا رشتهٔ کلام را به فرانکشتاین (دانشمندِ سازندهٔ هیولا)، و فرانکشتاین به هیولا می‌سپارد. سپس این حرکت، معکوس می‌گردد تا خواهر ناخدا (خوانندهٔ خاموش نامه‌ها) از جریان وقایع آگاه گردد و آن را به اطلاع سایرین برساند (نک. شلی، ۱۳۹۸).

در **بلندی‌های بادگیر** راوی روایت کلان، الن، خدمتکار خانه است؛ اما نویسنده برای دفع این پرسش که چگونه یک زن عامی دارای چنین دانش گسترده و تعقلی است، لازم می‌داند این توضیح را اضافه کند که الن با فرزندان ارباب بزرگ شده و اغلب کتاب‌های موجود در منزل را خوانده است.

۲-۳-۳- فشرده کردن روایت

در روایات پر رخداد و زندگینامه‌ای، ساختار نقل می‌تواند به ایجاز کلام یاری برساند. این شیوه خصوصاً در داستان‌های کوتاه که فرصتی برای شرح و بسط وقایع وجود ندارد، کاربردی‌تر است. در داستان **گنج** (آل احمد، ۱۳۴۹) راویِ اول، پای صحبت خاله نشسته است. خاله (راوی دوم) داستان زندگی بتول را نقل می‌کند. وقایع شامل ازدواج بتول با مرد فقیر، یافتن گنج و ثروتمند شدن، از دست دادن ثروت، و بی سر و سامانی بتول می‌شود. خاله به‌عنوان یک راوی ناظر طی یک مجلس تمامی رخدادها را بیان می‌کند و بر جزئیات تأکید و درنگی ندارد. راویِ اول چندین بار در خلال روایت، با توصیف حالات و کنش‌های خاله قصه را تقطیع می‌کند و خواننده را به روایت همزمان می‌آورد و یادآور می‌شود که این فقط یک تک‌گویی است که در نشستی کوتاه صورت گرفته است. با توجه با اینکه راوی دوم «من تجربه‌گر» نیست، پرش‌های بلند زمانی و تأکید بر رئوس وقایع، طبیعی می‌نماید.

۲-۳-۴- چندصدایی کردن اثر

بنابر باور باختین، در متونی که در آن‌ها چندصدایی وجود دارد، «به عوض یک راوی یا زاویهٔ دید واحد، راویان متعدد با یکدیگر بر سر نقل داستان رقابت می‌کنند» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۸). از نظر وی، «صدا» اصطلاحی است برای اشاره بر شبکه‌ای از باورهای ایدئولوژیک و روابط قدرت در جامعه که با مخاطب قرار دادن خواننده، جایگاه ایدئولوژیکی خاصی را تلویحاً برای او معین می‌کند. به عبارتی، «صدا» عبارت است از زبانی که مقصودهای خاصی را افاده می‌کند. زبان مشحون از نیات دیگران است. تهی کردن زبان از نیات اغیار، یا به‌عبارت‌دیگر تحمیل کردن

نیت‌ها و تأکیدهای شخصی خود به آن، فرایندی دشوار و پیچیده است (باختین، ۱۹۸۱: ۲۹۴). دموکراسی بر مبنای گفت‌وگو و امکان مکالمه شکل می‌گیرد. باختین در مقابل دیالوگ، مونولوگ را قرار می‌دهد که مَنِشی سرکوبگرانه دارد. «مونولوگ خصلت استبدادی دارد. مونولوگ اجازهٔ بروز به دیگری را نمی‌دهد و بنابراین، سرکوبگر است» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

زمانی که مشابهت و نزدیکی زیادی میان ویژگی‌های راوی اول (نویسنده) با شخصیت داستان وجود دارد، بهره‌گیری از ساختار نقل می‌تواند شیوهٔ مناسبی برای اظهارنظرهای شخصی باشد و چون ظاهراً عقاید شخصیت داستان است، پس نقدی نمی‌تواند بر آن روا باشد و مجالی پدید می‌آید برای چندصدایی کردن اثر یا دست‌کم وانمود کردن یا تلاش برای آن. در داستان **اشک‌ها** (نک. دانشور، ۱۳۲۷ :۳- ۵۴) راوی اول، تصادفاً دست‌نویس‌های دختر جوانی را در کتابخانهٔ دانشگاه می‌یابد. مضمون نوشته‌ها کشمکش‌های عاطفی دانشجو با استاد است. راوی نخست، قرینهٔ روشنی دال بر جنسیت خود به دست نمی‌دهد؛ ولی طبق قانون لنسر در غیاب هرگونه نشانهٔ جنسیتی در داستان، جنسیت شخصیت همان جنسیت نویسنده است (یان،۱۳۹۷: ۷۵)، بنابراین سیمین دانشور در قالب دختر دانشجو یادداشت‌های دختری دیگر را می‌یابد و طبق قاعدهٔ «آندره ژید که گفته است هرگز عقیده‌ای را مگو مگر از طریق شخصیت» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۶) در قالب راوی دوم، عقاید شخصی‌اش را بیان می‌کند؛ اما در دو صدایی کردن اثر توفیقی حاصل نمی‌کند و با اینکه سعی دارد میان خود و شخصیت داستان فاصله بیندازد و کانون روایت را به دیگری انتقال دهد، هیچ‌گونه تفاوت آوایی میان آهنگ راوی اول، و راوی دوم مشاهده نمی‌شود. علایق، نوع مطالعات، و زبان هر دو راوی کاملاً یکسان است و مونولوگ استبدادی و سرکوبگر باختین، در این تک‌صدایی نمایان است. این عدم توفیق در چندصدایی کردن اثر در رمان **مادام کاملیا** نیز مشهود است. راوی اول و دوم در واقع همان نویسنده‌اند با همان سن و موقعیت اجتماعی و عقاید. داستایوفسکی هم در **خاطرات خانهٔ اموات** از ساختار نقل برای بیان خاطرات زندان بهره می‌برد. راوی اول در روستایی واقع در سیبری یک تبعیدی اسرارآمیز را ملاقات می‌کند که دورهٔ دهسالهٔ زندان خود را سپری کرده است. چندی بعد تبعیدی فوت می‌کند و یادداشت‌های او به دست راوی اول می‌رسد (نک. داستایوفسکی، ۱۳۹۷: ۳- ۹). ازاین‌پس خواننده با یادداشت‌ها که خاطرات دهشت‌بار زندان هستند، تنها می‌ماند و تا پایان کتاب با راوی دوم پیش می‌رود. هرچند در این رمان نیز لحن دو صدایی بین دو راوی دیده نمی‌شود (زیرا شرح تجربیات شخصی داستایوفسکی در سیبری است)؛ ولی راوی اول بر خلاف دانشور، به شکل

مداخله‌جویانه وارد صحنه نمی‌شود و تأثرات خود را از خواندن آن مطالب ابراز نمی‌دارد و نتیجهٔ اخلاقی آن را به خواننده تحمیل نمی‌کند. در خاطرات خانهٔ اموات تنها فاصله‌ای که بین نویسنده و راوی دوم (شخصیت تجربه‌گر) وجود دارد، اتهامی است که به خاطر آن به زندان افتاده‌اند. اتهام زندانیِ داستان کشتن زنش است؛ حال آنکه داستایوفسکی به اتهامات سیاسی به زندان افتاده است. این تفاوت اتهام را می‌توان نوعی تقیه از سوی نویسنده به شمار آورد.

در برخی داستان‌های دارای ساختار نقل، چندصدایی شدن به‌صورت نقل مکرر[1] نمایش داده می‌شود؛ بدین معنا که یک واقعه توسط چند راوی به گونه‌های مختلف بیان می‌شود. در **شیدا و صوفی** (یثربی، ۱۳۹۶) که درونمایه‌ای پلیسی و جنایی دارد، مانند اغلب داستان‌های این ژانر، رخدادی واحد از زبان راویان متعدد به شیوه‌های مختلف بیان می‌شود و هر کس از منظر خود و با صدای خود ماجرا را تعریف می‌کند. در این رمان، هر روایت، روایت پیشین را نسخ می‌کند تا روایت‌های نامعتبر کنار روند و حقیقت کشف گردد.

نتیجه‌گیری

«نقل» از دیرباز روشی برای بازگویی داستان بوده است. در رویکردهای مدرن، شخصیت‌ها از طریق گفت‌وگو و کنش، داستان را «نمایش» می‌دهند؛ اما در شیوهٔ نقل، راوی از فراز رخدادها با حفظ اقتدار خود در تعبیر و تفسیر، به شرح قصه می‌پردازد. تعدد راویان موجب لایه‌بندی روایی داستان می‌شود. هر راوی خویشکاری ویژه‌ای دارد. راوی نخست، در روایت همزمان، صحنه و فضا و شخصیت‌ها را به‌طور اجمالی توصیف می‌کند یا به‌عنوان مؤلف/راوی در سطح برون‌داستانی می‌ایستد و با خواننده رابطه‌ای بی‌میانجی برقرار می‌کند. راوی دوم رویداد گذشته‌نگر را با استفاده از دیده‌های خود یا شنیده‌هایش از راویان بعدی، نقل می‌کند و حفره‌هایی را که راوی نخست با آن‌ها برخورد کرده، پر می‌کند. «گفت‌وگو» و خواندن «دست‌نوشته» یا ترکیب هر دو شیوه، شگردهایی برای پیشبرد داستان به شیوهٔ نقل هستند. در شیوهٔ گفت‌وگو- به دلیل حضور فیزیکی شنونده- عناصر همدلی ملاحظه می‌شود؛ ولی در فرم دست‌نوشته، فاصله‌ای زمانی و مکانی میان فرستندهٔ خبر (گویندهٔ غایب) با دریافت‌کننده پدید می‌آید که موجب شکل نگرفتن تأثرات کلامی و رفتاری می‌گردد؛ مگر آنکه نگارنده در انتها مجدداً حضوری فیزیکی بیابد.

از دیدگاه معناشناسانه، ساختار نقل دارای چندین کارکرد است: «حقیقت‌نمایی»، «دفع دخل مقدر»، «فشرده

1. Repetitive telling

کردن روایت»)، و «چندصدایی کردن اثر». از این میان، به عنصر حقیقت‌نمایی به‌عنوان خصیصه‌ای اعتبار بخشنده، عنایت بیشتری شده است؛ زیرا از ارسطو گرفته تا نویسندگان رمان‌های قرن نوزدهم و برخی نویسندگان معاصر، همه بر این امر اتفاق‌نظر داشته‌اند که کلام حقیقت‌نما (حقیقت به‌عنوان امری عامه‌پسند) برتری ویژه‌ای بر پندارهای برساخته دارد.

با اینکه داستان‌های دارای ساختار نقل، نظامی تقریباً تعریف شده دارند؛ ولی خلاقیت نویسندگان در پردازش پیرنگ داستان‌ها غث و ثمین است. برخی نویسندگان سطوح چندگانهٔ روایت را همانند یک شبکهٔ درهم‌تنیده به هم پیوند داده‌اند و بر کشش و تعلیق داستان افزوده‌اند، و برخی دیگر به ایجاد دو سطح از هم گسستهٔ سخنان راوی اول و دوم بسنده کرده‌اند.

کتابنامه

آتش‌روز، حبیب؛ اسماعیلی طاهری، احسان؛ میر احمدی، سید رضا؛ عامری، شاکر. (۱۳۹۸). «حقیقت‌نمایی در البخلای جاحظ (مورد کاوی قصه‌های اهل مرو و خراسان)». پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی. شمارهٔ ۱۷: ۷- ۳۰.

آل احمد، جلال. (۱۳۴۹). دیدوبازدید. تهران: امیرکبیر. چاپ پنجم.

ـــــــــــ. (۱۳۸۸). از رنجی که می‌بریم. تهران: فردوس. چاپ ششم.

انصاری، منصور. (۱۳۸۴). دموکراسی گفت‌وگویی. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۲). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز. چاپ هفتم.

بارت، رولان. (۱۳۹۱). نقد و حقیقت. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز. چاپ ششم.

بامشکی، سمیرا. (بهار ۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی». جستارهای ادبی. شمارهٔ ۱۸۴: ۱-۲۷.

براهنی، رضا. (۱۳۶۸). قصه‌نویسی. تهران: البرز. چاپ چهارم.

برونته، امیلی. (۱۴۰۰). بلندی‌های بادگیر. ترجمهٔ لیلا زارع. ساری: فانوس سپهر.

داستایوفسکی، فئودور میخائیلوویچ. (۱۳۹۷). خاطرات خانهٔ اموات. ترجمهٔ مینا امان‌الله پور. تهران: بهبود.

دانشور، سیمین. (۱۳۲۷). آتش خاموش. تهران: علمی.

ـــــــــــ. (۱۳۸۱). شهری چون بهشت. تهران: طاعتی. چاپ هفتم.

دزفولیان، کاظم؛ مولودی، فؤاد. (تابستان ۱۳۸۸). «روایت‌شناسی تاریخ بیهقی: بررسی ساز و کار روایت «حکایت بوبکر حصیری» بر اساس نظریه ژنت». تاریخ ادبیات. شمارهٔ ۶۱: ۸۵- ۱۰۲.

دوما، الکساندر. (۱۳۶۰). مادام کاملیا. ترجمهٔ غلامحسین قراگزلو. تهران: توکا.

رضایی، مهدی؛ نیدی، عزیزه. (تابستان ۱۳۹۸). «شکل‌شناسی راوی در حکایات کرامت‌های عرفانی». عرفان اسلامی. شمارهٔ ۶۰: ۳۵۸-۳۷۷.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه. چاپ دوازدهم.

شلی، مری. (۱۳۹۸). فرانکشتاین. ترجمهٔ مهراب حسنوند. تهران: باران خرد.

صادقی، لیلا. (۱۳۹۲). کارکرد گفتمانی سکوت در داستان کوتاه ایرانی معاصر. تهران: نقش‌جهان.

عبادی آسایش، مریم؛ غیبی، محمود رضا. (بهار و تابستان ۱۳۹۶). «بررسی رئالیسم جادویی و نوستالوژی بازبینانه در لایه‌های روایی رمان اسفار کاتبان». زبان و ادب فارسی. سال ۷۰. شمارهٔ مسلسل ۲۳۵: ۹۷- ۱۲۲.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). شاهنامهٔ فردوسی؛ متن انتقادی از روی چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره. چاپ چهارم.

قیصری، مجید. (۱۳۹۱). شمّاس شامی. تهران: افق. چاپ چهارم.

کاستانیو، پل. (۱۳۸۷). راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید، رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).

گاردر، یوستاین. (۱۳۹۰). دختر پرتقالی. ترجمهٔ مهوش خرمی‌پور. تهران: تندیس. چاپ هشتم.

ماتیسن، مری شارلوت. (۱۳۹۴). پَر. ترجمهٔ میمنت دانا. تهران: انتشارات پر.

مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس. چاپ پنجم.

مطیعی، منوچهر. (۱۳۶۲). میراث. بی‌جا: مجرد.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه. چاپ چهارم.

وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۳). اتاقی از آن خود. ترجمهٔ صفورا نوربخش. تهران: نیلوفر.

هرمن، دیوید. (۱۳۸۸). روایت‌شناسی ساختارگرا. ترجمهٔ محمد راغب. فصلنامهٔ هنر. شمارهٔ ۸۲: ۳۰-۳۸.

یان، مانفرد. (۱۳۹۷). مبانی روایت‌شناسی: مبانی نظریهٔ روایت. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: ققنوس.

یثربی، چیستا. (۱۳۹۶). شیدا و صوفی. تهران: قطره.

Bakhtin, Michel. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Trans). Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Rimmon-kennan, Shlomith. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.